

milan kundera

Por Christian Salmon, 1983

Esta entrevista es producto de varios encuentros con Milan Kundera en París, en el otoño de 1983. Nuestras reuniones se llevaron a cabo en su departamento situado en un ático cerca de Montparnasse. Trabajamos en la pequeña habitación que Kundera utiliza como oficina. Con sus anaqueles repletos de libros de filosofía y musicología, una anticuada máquina de escribir y una mesa, parece más el cuarto de un estudiante que el estudio de un autor mundialmente famoso. Sobre una de las paredes hay dos fotografías: una es de su padre, un pianista; la otra es de Leos Kanácek, un compositor checo a quien Kundera admira mucho.

Sostuvimos varias conversaciones sueltas y prolongadas en francés; en vez de grabador utilizamos una máquina de escribir, tijera y goma. Gradualmente, entre pedazos de papel descartados y después de varias revisiones, emergió este texto.

Kundera aborrece hablar de sí mismo. Los periodistas que quieren contar la historia de su vida, inevitablemente terminan repitiendo los mismos hechos. Nació en Brno, Checoslovaquia, en 1929. Era un estudiante cuando el régimen comunista llegó al poder en 1948, y más tarde trabajó como obrero y músico de jazz antes de decidir dedicarse a la literatura y al cine. Enseñó en la escuela de cinematografía de Praga, donde sus estudiantes fueron los realizadores de la nueva ola checa. Su primera novela, *La broma*, tuvo un tremendo éxito y ganó el premio del Sindicato Checo de Escritores en 1968.

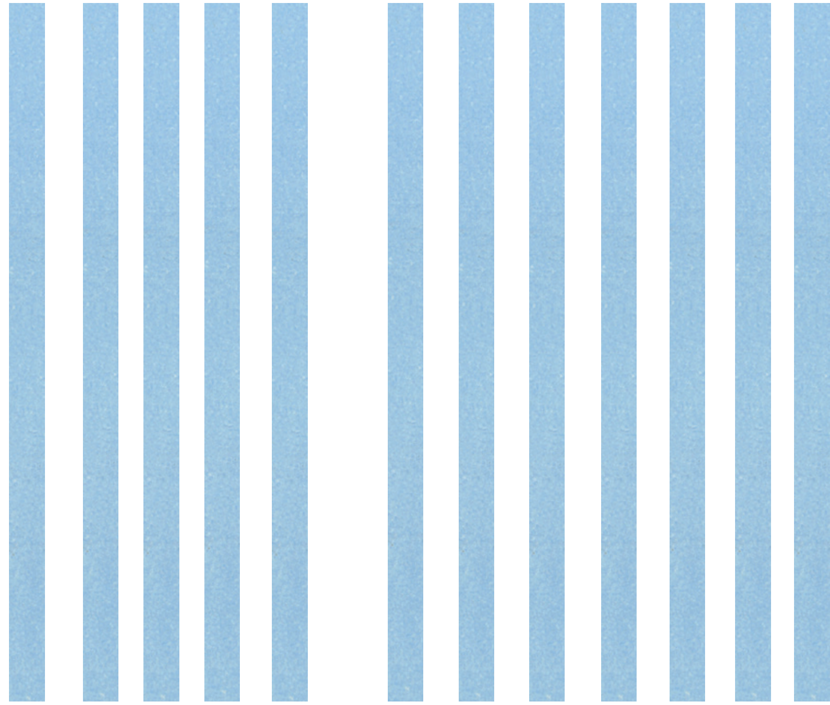
Pero 1968 fue también el año de la invasión soviética a Checoslovaquia. Kundera perdió su cargo docente; le resultó imposible encontrar cualquier clase de trabajo; todos sus libros desaparecieron de las bibliotecas. Aunque fue uno de los capítulos más negros de la historia de su país, para Kundera, excluido de la vida pública, fue un período muy productivo: escribió dos novelas, *La vida está en otra parte* y *La fiesta de despedida*. Desde que sus libros habían sido prohibidos en Checoslovaquia, empezaron a aparecer traducidos al francés. En 1975, finalmente eligió exiliarse en Francia donde le habían ofrecido un cargo como profesor de Literatura en la Universidad de Rennes. Con la publicación de *El libro de la risa y el olvido*, el gobierno checo le quitó la ciudadanía; algunos años más tarde se hizo ciudadano francés.

Su último libro, *La insoportable levedad del ser*, se convirtió inmediatamente en un best-seller. En la actualidad, probablemente sea el escritor más citado y discutido en Francia. Pero esta repentina fama lo hace sentir incómodo; sin duda estaría de acuerdo con Malcolm Lowry en que "el éxito es como un horrible desastre, peor que el incendio de la propia casa. La fama consume el hogar del alma". Una vez, cuando le preguntaron por los comentarios que aparecían en los medios sobre sus novelas, replicó: "Ya he tenido una sobredosis de mí mismo".

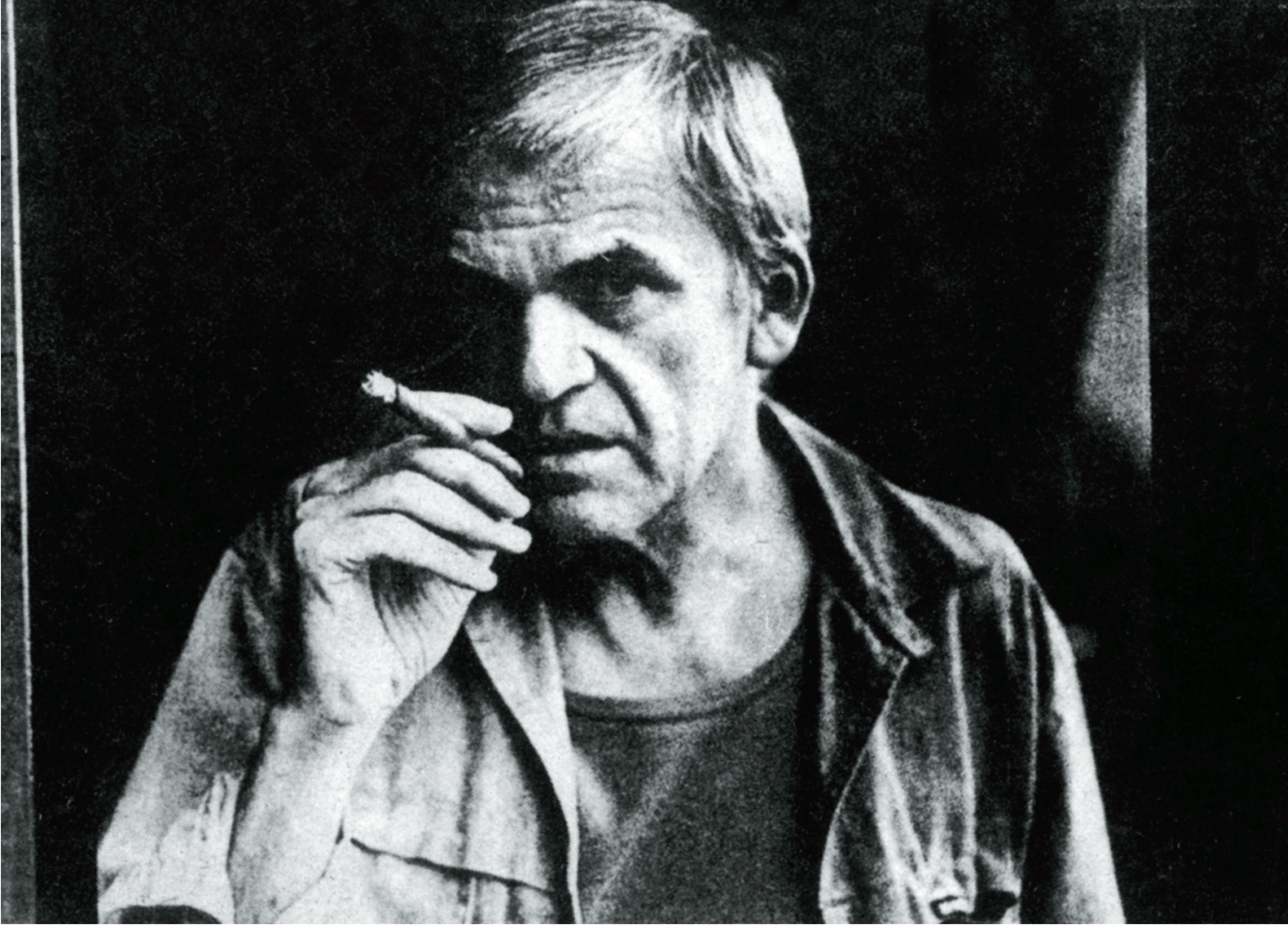
El deseo de Kundera de no hablar de sí mismo parece ser una reacción instintiva contra la tendencia de casi todos los críticos a estudiar al escritor, y la personalidad, la política y la vida privada del escritor, en vez de estudiar la obra del escritor. "El disgusto por tener que hablar de uno mismo es lo que distingue el talento novelístico del talento lírico", dijo Kundera al *Nouvel Observateur*.

Así, negarse a hablar de uno mismo es una manera de concentrar toda la atención en la obra literaria y las formas, una manera de centrarse en la novela misma. Ese es el propósito de esta conversación sobre el arte de la composición.

REP



milan kundera



Un extenso ensayo que usted publicó en la revista *Le Nouvel Observateur* hizo que los franceses redescubrieran a Broch. Usted habla elogiosamente de él y, sin embargo, también es crítico. Al final del ensayo escribe: “Todas las grandes obras (simplemente porque son grandes) son en parte incompletas”.

–Broch no es sólo una inspiración para nosotros por lo que fueron sus logros sino también por todo aquello que intentó y no pudo lograr. La incompletud misma de su obra puede ayudarnos a comprender la necesidad de nuevas formas de arte, incluyendo: 1) un despojamiento radical de todo lo que no sea esencial (con el propósito de captar la totalidad de la existencia en el mundo moderno sin perder claridad arquitectónica); 2) “contrapunto novelístico” (unir filosofía, narrativa y sueño en una sola música); 3) ensayo específicamente novelístico (en otras palabras, en vez de pretender expresar un mensaje apodíctico, no dejar nunca de ser hipotético, juguetón o irónico).

–Estos tres puntos parecen abarcar todo su programa artístico.

–Para convertir la novela en una visión polihistórica de la existencia es necesario dominar la técnica de la elipsis, el arte de la condensación. De otro modo uno cae en la trampa del exceso de longitud. *El hombre sin atributos* de Musil es una de las dos o tres novelas que más me gustan. Pero no me pida que admire su gigantesca extensión inconclusa. Imagine un castillo tan enorme que el ojo no pueda abarcarlo en una mirada. Imagine un cuarteto de cuerdas que dure nueve horas. Existen límites antropológicos –proporciones humanas– que no deben excederse, tales como los límites de la memoria. Cuando uno termina de leer tiene que poder recordar el principio. Si no, la novela pierde su forma, su claridad arquitectónica, se vuelve borrosa.

–Broch no renuncia a nada de su lenguaje científico, expresa sus opiniones de manera directa sin esconderse detrás de ninguno de sus personajes, a la manera en que lo harían Mann o Musil. ¿No es ésa la verdadera contribución de Broch, su nuevo desafío?

–Es cierto, y él era perfectamente consciente de su coraje. Pero también hay un riesgo: su ensayo puede ser leído y entendido como la clave ideológica de su novela, como su “verdad”, y eso podría transformar el resto de la novela en la mera ilustración de un pensamiento. Entonces el equilibrio de la novela se perturba, la verdad del ensayo se torna demasiado pesada y la sutil arquitectura de la novela corre el riesgo de desmoronarse. Una novela que no tuviera intención de exponer una tesis filosófica (Broch aborrecía ese tipo de novela) puede terminar siendo leída exactamente de ese modo. ¿Cómo se hace para incorporar un ensayo a la novela? Es importante tener en cuenta un hecho básico: la esencia misma de la reflexión cambia en el momento en que se la incluye en el cuerpo de una novela, fuera de la novela nos encontramos en el terreno de las aserciones: todo el mundo –el filósofo, el político, el portero– está seguro de lo que dice. La novela, sin embargo, es un territorio donde uno no hace afirmaciones, es un territorio de juego y de hipótesis, la afirmación dentro de la novela es, en esencia, hipotética.

–¿Pero por qué un novelista habría de privarse del derecho de expresar abiertamente y de manera afirmativa su filosofía en una novela?

–Porque no tiene ninguna filosofía. La gente suele hablar de la filosofía de Chejov, o la de Kafka, o la de Musil. Pero, a ver, intente encontrar una filosofía coherente en esas escrituras... Incluso cuando expresan sus ideas en los cuadernos, esas ideas son sólo ejercicios intelectuales, un juego con paradojas, o improvisaciones y no las aserciones de una filosofía. Y los filósofos que escriben novelas son seudonovelistas que usan tan sólo la forma de la novela para ilustrar sus ideas. Ni Voltaire ni Camus descubrieron nunca “aquello que sólo la novela puede descubrir”. Conozco una sola excepción y es el Diderot de *Jacques le fataliste*. ¡Qué milagro! Tras haber cruzado la frontera de la novela, el filósofo serio se convierte en un pensador juguetón. No hay una sola oración seria en esa novela, todo está en el juego. Por este motivo esta novela es indignantemente desvalorizada en Francia. Sin duda, *Jacques le fataliste* contiene todo lo que Francia ha perdido y que se niega a recobrar. En Francia se prefieren las ideas a las obras. *Jacques le fataliste* no puede ser traducido al lenguaje de las ideas y por lo tanto no puede ser comprendido en la tierra natal de las ideas.

–En *La broma*, es Jaroslav quien desarrolla una teoría musicológica. El carácter hipotético de su pensamiento se hace así evidente. Pero las meditaciones musicológicas de *El libro de la risa y el olvido* son del autor, son sus propias meditaciones. Entonces, ¿cómo pudo saber si son hipotéticas o si son asertivas?

–Todo depende del tono. Desde las primeras palabras, mi intención es darles a esas reflexiones un tono juguetón, irónico, provocativo, experimental o de cuestionamiento. Toda la sexta parte de *La insoportable levedad del ser* (“La gran marcha”) es un ensayo sobre el kitsch que expone una tesis principal: el kitsch es la absoluta negativa de la existencia de la mierda. Esta meditación sobre el kitsch es para mí de vital importancia. Está basada en una gran cantidad de reflexión, experiencia, estudio e incluso pasión. Sin embargo, el tono no es nunca serio, es provocativo. Este ensayo es impensable fuera de la novela, es puramente una meditación novelística.

–La polifonía de sus novelas también incluye otro elemento, la narración-sueño. Ese elemento ocupa toda la segunda parte de *La vida está en otra parte*, es la base de la sexta parte de *El libro de la risa y el olvido*, y atraviesa *La insoportable levedad del ser* por medio de los sueños de Teresa.

–Esos pasajes son los que más fácilmente pueden malentenderse, porque la gente siempre quiere encontrar en ellos algún mensaje simbólico. No hay nada que descifrar en los sueños de Teresa. Son poemas sobre la muerte. Todo su significado está en su belleza, que hipnotiza a Teresa. A propósito, ¿se da cuenta de que la gente no sabe leer a Kafka simplemente porque lo que quieren es descifrarlo? En vez de dejarse llevar por su imaginación sin igual, buscan alegorías y sólo emergen de allí con clichés: la vida es absurda (o no es absurda), Dios está más allá de nuestro alcance (o a nuestro alcance), etcétera. No se puede entender nada del arte, particularmente del arte moderno, si no se comprende que la imaginación es un valor en sí mismo. Novalis sabía lo que hacía cuando elogió los sueños. Los sueños “nos protegen de la monotonía de la vida”, dijo; “los sueños nos liberan de la seriedad gracias al deleite de sus juegos”. Fue el primero en comprender el rol que los sueños y una imaginación del tipo de los sueños puede desempeñar en la novela. Planeó escribir el segundo volumen de su *Heinrich von Ofterdingen* como una narración en la que el sueño y la realidad estarían tan entrelazados que ya no sería posible diferenciarlos. Desafortunadamente, todo lo que queda de ese segundo volumen son las notas en las que Novalis describió su intención estética. Cien años más tarde su ambición fue cumplida por Kafka. Las novelas de Kafka son una fusión de sueño y realidad, es decir, no son ni sueño ni realidad. Más que nada, Kafka produjo una revolución estética. Un milagro estético. Por supuesto, nadie puede repetir lo que él hizo. Pero yo comparto con él y con Novalis el deseo de llevar los sueños y la imaginación de los sueños a la novela. Mi manera de hacerlo es por medio de una confrontación polifónica y no por la fusión de sueño y realidad.

–Usted ha descripto *El libro de la risa y el olvido* como “una novela en forma de variaciones”. ¿Pero sigue siendo una novela?

–No hay una unidad de acción, por eso el libro no parece una novela. La gente no puede *imaginar* una novela que carezca de esa unidad. Hasta los experimentos del *nouveau roman* se basaban en la unidad de acción (o de no acción). Sterne y Diderot se entretuvieron haciendo muy frágil esa unidad. El viaje de Jacques y de su amo ocupa la menor parte de *Jacques le fataliste*; es tan sólo un pretexto cómico donde colocar anécdotas, historias, pensamientos. No obstante, este pretexto, este “encuadre”, es necesario para que parezca una novela. En *El libro de la risa y el olvido* ya no hay un pretexto así. Es la unidad de temas y sus variaciones lo que da coherencia al todo. ¿Es una novela? Sí. Una novela es una meditación sobre la existencia vista a través de personajes imaginarios. La forma de la novela tiene una libertad ilimitada. A través de toda su historia, la novela nunca ha sabido cómo sacar partido de sus infinitas posibilidades. Perdió su oportunidad.

–Pero salvo por *El libro de la risa y el olvido*, sus novelas también se basan en la unidad de acción, aunque sin duda esa unidad es mucho más laxa en *La insoportable levedad del ser*.

–Sí, pero otras clases más importantes de unidad la completan: la unidad de las mismas preguntas metafísicas, de los mismos motivos y después variaciones (el motivo de la paternidad en la fiesta de despedida, por ejemplo). Pero me gustaría acentuar, por encima de todo, que la novela se construye primordialmente sobre un número de palabras fundamentales, como las series de notas de Schoenberg. En *El libro de la risa y el olvido*, la serie es la siguiente: olvido, risa, ángeles, “litost”, el límite. En el transcurso de la novela, estas cinco palabras clave son analizadas, estudiadas, definidas, redefinidas y así transformadas en categorías de existencia. Está construida sobre estas pocas categorías de la misma manera en que una casa se construye a partir de los cimientos. Los cimientos de *La insoportable levedad del ser* son: peso, levedad, el alma, el cuerpo, la Gran Marcha, la mierda, el kitsch, la compasión, el vértigo, la fuerza y la debilidad. A causa de su carácter categórico estas palabras no pueden ser reemplazadas por sinónimos. Siempre hay que explicar esto, una y otra vez, a los traductores, que, en su preocupación por “el buen estilo”, desean evitar las repeticiones.

–Con respecto a la claridad arquitectónica, me asombró el hecho de que todas sus novelas, salvo una, están divididas en siete partes.

–Cuando terminé mi primera novela, *La broma*, no había ningún motivo para sorprenderse de que tuviera siete partes. Después escribí *La vida está en otra parte*. La novela estaba casi terminada y tenía seis partes. Yo no me sentía satisfecho. De pronto tuve la idea de incluir una historia que transcurre tres años después de la muerte del héroe, en otras palabras, fuera del marco temporal de la novela. Esa parte se transformó, entonces, en la sexta de siete, con el título de “El hombre de mediana edad”. Inmediatamente la arquitectura de la novela se volvió perfecta. Más tarde, me di cuenta de que la sexta parte era extrañamente análoga a la sexta parte de *La broma* (“Kostka”), que también introduce a un personaje exterior y también abre una ventana secreta en la pared de la novela. *Amores risibles* empezó como diez cuentos. Cuando estaba armando la versión final eliminé tres. La colección, entonces, se tornó muy coherente, anticipando la composición de *El libro de la risa y el olvido*. Un personaje, el Doctor Havel, une el cuarto y el sexto relatos. En *El libro de la risa y el olvido* la cuarta parte y la sexta parte también están unidas por la misma persona: Tamina. Cuando escribí *La insoportable levedad del ser* estaba decidido a romper el hechizo del número siete. Ya hacía mucho que había decidido un bosquejo de seis partes. Pero la primera parte siempre me resultó informe. Finalmente, comprendí que en verdad estaba formada por dos partes. Como gemelos siameses, debían ser separadas por una delicada cirugía. El único motivo por el que menciono todo esto es demostrar que no estoy cayendo en ninguna afectación supersticiosa con respecto a números mágicos, y que tampoco estoy haciendo ninguna clase de cálculo racional. Más bien estoy impulsado por una profunda e incomprensible necesidad inconsciente, por un arquetipo formal del que no puedo evadirme. Todas mis novelas son variantes de una arquitectura basada en el número siete.

–Hay una excepción a la regla del número siete. *La fiesta de despedida* tiene sólo cinco partes.

–*La fiesta de despedida* está basada en otro arquetipo formal: es absolutamente homogénea, trata un solo tema, el relato se cuenta en un solo tempo, es muy teatral, estilizada y su forma deriva de la farsa. En *Amores risibles* el relato titulado “El simposio” está construido exactamente de la misma manera: una farsa en cinco actos.

–¿A qué alude por farsa?

–Me refiero al énfasis sobre el argumento y a todas sus trampas sobre coincidencias inesperadas e increíbles. Nada se ha vuelto más sospechoso, ridículo, anticuado, trillado y de mal gusto en una novela como el argumento y sus exageraciones farsescas. De Flaubert en adelante, los novelistas han tratado de prescindir de los artificios del argumento. Y entonces la novela se ha convertido en más aburrida que la más aburrida de las vidas. Sin embargo, hay otra manera de sortear el aspecto sospechoso y más desgastado del argumento y esa manera es liberarlo de la exigencia de verosimilitud. Uno cuenta una historia improbable que *elige* ser improbable. Así es exactamente como Kafka concibió *América*. La manera en que Karl se encuentra con su tío en el primer capítulo es gracias a una serie de coincidencias absolutamente improbables o inverosímiles. Kafka entró en su primer universo “surreal”, en su primera “fusión de sueño y realidad”, con una parodia del argumento, trasponiendo la puerta de la farsa.

–¿Pero por qué eligió usted la forma de farsa para una novela que no pretende ser un entretenimiento?

–¡Pero sí *es* un entretenimiento! No comprendo el desprecio de los franceses por el entretenimiento, ¿por qué están tan avergonzados de la palabra *“divertissement”*? Corren menos riesgo de ser entretenidos que de ser aburridos. Y también corren el riesgo de caer en el kitsch, en ese meloso y mentiroso embellecimiento de las cosas, la luz rosada que baña, incluso, obras tan modernistas como la poesía de Eluard o la reciente película de Ettore Scola, *El baile*, cuyo subtítulo podría ser: “La historia francesa como kitsch”. Sí, kitsch, no el entretenimiento, es la *verdadera* enfermedad estética. La gran novela europea empezó como entretenimiento y cualquier verdadero novelista siente nostalgia de eso. En realidad, los temas de esos grandes entretenimientos son terriblemente serios. ¡Piense en Cervantes! En *La fiesta de despedida*, la pregunta es: ¿el hombre merece vivir en esta Tierra?, ¿no deberíamos “liberar al planeta de las garras del hombre”? La ambición de toda mi vida ha sido unir la pregunta de mayor seriedad con la mayor levedad de forma. Y no es puramente una ambición artística. La combinación de una forma frívola y un tema serio inmediatamente desenmascara la verdad de nuestros dramas (los que ocurren en nuestras camas, tanto como los que actuamos en el gran escenario de la historia) y su pavorosa insignificancia. Experimentamos la insoportable levedad del ser. ∎

Este fragmento pertenece a la serie Los reportajes de The Paris Review *y se reproduce por gentileza de Editorial El Ateneo.*

VERANO12 juegos

TELAR

Complete las palabras, colocando los grupos de dos letras que se dan al pie. Las letras insertadas, leídas de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, formarán una frase.

1	T	R			I	T	E
2	B	O			N	A	R
3	R	A			S	M	O
4	P	E			A	J	E
5	P	R			E	E	R
6	P	R			A	D	O
7	E	M			A	T	O
8	A	L			R	A	N
9	S	A			V	A	R
10	F	R			C	I	R
11	E	M			R	I	O
12	N	E			E	D	A
13	E	L			T	O	R
14	L	E			I	N	O
15	R	E			I	O	N
16	C	O			D	I	N
17	M	E			A	D	O
18	C	R			I	C	O
19	F	E			R	A	L
20	A	R			L	L	A
21	G	E			R	A	R
22	C	O			N	E	L

AM - BI - BR - CI - CO - DE - DI - EC - IR - IV - MO - MO - NE - NT - ON - ON - ON - OV - PO - RO - UN - UN.

CRUCI-CLIP

Anote las palabras siguiendo las flechas.

SUMO PONTÍFICE · SUPERIOR DE UN MONASTERIO · HIJO DE ADÁN Y EVA · OFRECIMIENTO, PROPUESTA · SOBRINO DE ABRAHAM · (... HEMINGWAY) NOVELISTA · POEMA LÍRICO · PINTURA AL ACEITE · AGRIETAR · (BEN TASFÍN) EMIR DE MARRUECOS · MARCA DE AUTOMÓVILES · TRACÉ LÍNEAS · VOLCÁN SICILIANO · LISONJEAR · (LENA) ACTRIZ · EN INGLÉS, FÁCIL · METAL BLANCO AZULADO · NATIVO DE LAOS · EXPULSA EL AIRE DE LOS PULMONES · COLOR DEL ESPECTRO SOLAR · ORDEN DE SALIDA DE UN HOSPITAL · SORTEAR PREMIOS · ASOMÓ A LA SUPERFICIE UN MINERAL · INCIERTA, INSEGURA · OS ATREVÉIS · SUMO SACERDOTE HEBREO · (... WARHOL) CREADOR DEL POP-ART · GANSOS · ALA DESPLUMADA · AVES RAPACES · APARTADO, RETIRADO · ENSENADA · CIUDAD CATALANA · CARO, COSTOSO · SALUBRE · INDIOS SUDAMERICANOS

CRUCIGRAMA

HORIZONTALES

1. Caballos./ Fécula que se saca de los tubérculos del sartirión.
2. Repercusión de un sonido (pl.)./ Lengua sagrada de Ceilán.
3. Aparato para corregir el descenso de la matriz.
4. Bisonte europeo./ Larva que se cría en las heridas del ganado./ Ansia de beber.
5. Interjección para hacer que se detenga una caballería./ Torta americana de maíz./ Dios egipcio.
6. Juez civil moro./ Río de Alemania.
7. Símbolo del galio./ Hace nido el ave./ Electrón-volt.
8. Utilice./ Removí la tierra con el arado./ Indio de Tierra del Fuego.
9. Pasar una cosa por el tamiz.
10. Rey legendario de Asiria, a quien se atribuía la fundación de Nínive./ (San) Esposo de la Virgen María.
11. Puesta de sol./ Hacer sisas.

VERTICALES

1. Hijo de Dios./ Excremento de aves usado como abono.
2. Antes de Cristo./ Piedras sólidas./ Siglas de "Instituto Científico".
3. Conquistó sorpresivamente un puesto militar enemigo./ Volcán italiano.
4. Puse al fuego un manjar./ Río de Lombardía./ Pueblo de Navarra, en España.
5. Estado de Sudamérica.
6. Detenga./ Marcharía.
7. Prontitud.
8. Mazamorra./ Mango./ Pimiento.
9. Estado asiático./ Palo de la baraja española (pl.).
10. Pronombre personal./ Yerren./ Especie de violonchelo siamés.
11. Acción de piar./ Tener mérito o precio.

AYUDAS: CADI, PALI

SOLUCIONES

TELAR

1.TRAMITE/2.BOBINAR/3.RACISMO/4. PEONAJE/5. PROVEER/6. PRIVADO/7. EMIRATO/8. ALCORAN/9. SAMOVAR/10. FRUNCIR/11. EMPORIO/12. NEBREDA/13. ELECTOR/14. LEONINO/15. REUNION/16.COMODIN/17.MENTADO/18. CRONICO/19. FEDERAL/20. ARDILLA/21. GENERAR/22. CORONEL.

"Ambiciono vivir como un pobre, con un montón de dinero." Pablo Picasso

CRUCI-CLIP

CRUCIGRAMA